



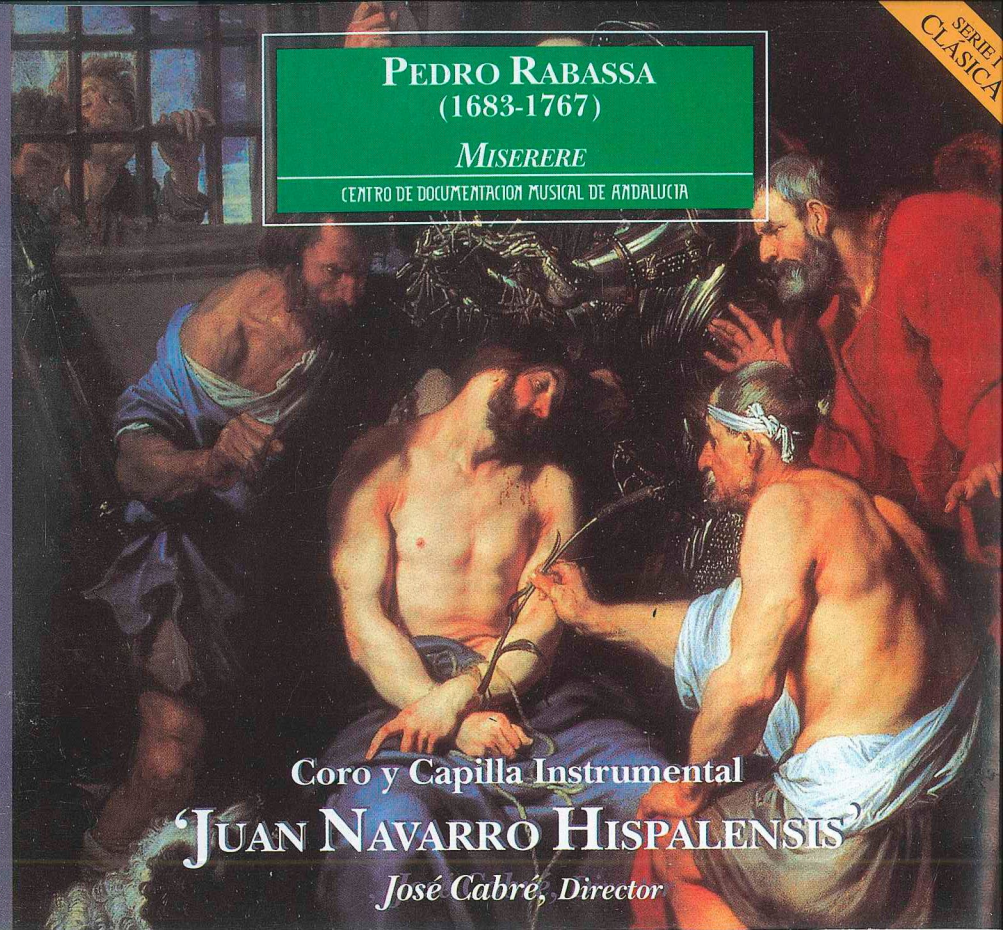
DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

PEDRO RABASSA
(1683-1767)

MISERERE

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

SERIE I
CLASICA



Coro y Capilla Instrumental

'JUAN NAVARRO HISPALENSIS'

José Cabré, Director

R.32118

PEDRO RABASSA
(1683-1767)

1. <i>ATTENDITE POPULI</i>	3'13"
2. <i>O VOS OMNES</i>	2'51"
3. <i>NUNC DIMITTIS</i>	4'22"
4. <i>ACCEPIT JESUS CALICEM</i>	2'49"
5. <i>STABAT MATER</i>	6'31"
<i>MISERERE</i>	
6. <i>Christus Factus</i>	1'57"
7. <i>Mortem Autem</i>	1'33"
8. <i>Miserere</i>	3'50"
9. <i>Amplius</i>	2'17"
10. <i>Tibi Soli</i>	2'30"
11. <i>Ecce Anim</i>	4'42"
12. <i>Audi Tui</i>	2'15"
13. <i>Cor Mundum</i>	1'49"
14. <i>Redde Mibi</i>	4'28"
15. <i>Libera Me</i>	1'47"
16. <i>Quoniam</i>	2'13"
17. <i>Benigne Fac</i>	2'23"
18. <i>Tunc Imponent</i>	2'44"
Duración total 55'30"	

Coro y Capilla Instrumental
"Juan Navarro Hispalensis"
Director: Josep Cabré



ISABEL ALVAREZ, *soprano*
ALICIA BORGES, *mezzo*
DAVID SAGASTUME, *contratenor*
JOSEP BENET, *tenor*
JORDI RICART, *bajo*

Coro

Sopranos: Cristina Bayón Alvarez, Mónica Aguilar Alba, Rocío de Frutos Dominguez

Altos: Reyes Gonzalez Rodriguez, Inmaculada Sánchez de Medina, Fátima Ortega

Tenores: Emilio Gil Torres, Israel Moreno Rodriguez, Juan Sancho Martínez de Carvajal

Bajos: Antonio Machuca Alfaro, Gonzalo Gonzalez Gonzalez. Alejandro Ramírez Sola

Director: Alonso Salas Machuca

Capilla instrumental

Violines: Leonardo Rossi, Adriana Alcaide

Violoncello: Elisa Joglar

Contrabajo: Javier Astor

Tiorba: Rafael Muñoz

Fagot: Barbara Sela

Clavecín: Alejandro Casal

Organo y Dirección: Andrés Cea

Coro y Capilla instrumental "JUAN NAVARRO HISPALENSIS"

JOSEP CABRÉ, *Director*

Pedro Rabassa (1683-1767)

Barcelona, Valencia y Sevilla son las ciudades que marcan el itinerario profesional del maestro Pedro Rabassa. En Barcelona había nacido en 1683 y allí se crió como infantillo de su catedral hasta convertirse en cantor y arpista. Eran los tiempos del magisterio de Francisco Valls, el autor de la controvertida misa *Scala Aretina*, cuya influencia se deja sentir en la posterior producción de Rabassa como compositor. Tras un breve paso por la catedral de Vic, cuyo magisterio de capilla ocupa en 1713, lo encontraremos, entre 1714 y 1724, al frente de la capilla de la catedral de Valencia. Su llegada a Sevilla en julio de 1724 marcaría el inicio de un extenso y fecundo periodo creativo que se extiende, al menos, hasta la fecha de su jubilación, en septiembre de 1757. Su fallecimiento se produciría, en la ciudad hispalense que ya nunca abandonó, el 12 de diciembre de 1767.

La producción de Rabassa, cuyo catálogo comprende más de cuatrocientas obras,

conservadas principalmente en archivos de Valencia y Andalucía, resulta ser, por tanto, rigurosamente contemporánea de la de Johann Sebastian Bach, Georg Frederic Haendel o Georg Telemann. También de la de Domenico Scarlatti, con quien muy probablemente se encontraría en Sevilla cuando éste, acompañando a María Bárbara de Braganza como miembro del séquito de Felipe V e Isabel de Farnesio, residió en la ciudad, entre 1728 y 1733. Curiosamente, el padre Antonio Soler ponderaría, en su *Llave de la modulación* de 1762, la habilidad de Rabassa en el dominio de la modulación comparándolo, precisamente, con Domenico Scarlatti.

La especial predilección de Felipe V e Isabel de Farnesio por la música y el teatro italiano dejaría, a buen seguro, una importante huella en el gusto sevillano. No en vano, la Real Capilla, regida por Felipe Falconi e integrada mayoritariamente por cantantes e instrumentistas italianos, acompañó los cuatro años de estancia real en la ciudad con sus intervenciones en cuantas óperas, serenatas, bailes y

festejos se desarrollaban en el entorno cortesano. Es probable que esta ocasión propiciara un encuentro de Pedro Rabassa con la música italiana, aunque no sería el primero. En efecto, hay que suponer que, durante su periodo barcelonés, Rabassa habría establecido ya algún contacto con la capilla de música del archiduque Carlos, entonces regida por el napolitano Giuseppe Porsile y también integrada, mayoritariamente, por músicos italianos. De hecho, Rabassa había compuesto el tono *A la festiva noticia*, su primera obra documentada, con motivo de la coronación del propio archiduque en 1705.

Aunque puede afirmarse que la música de Pedro Rabassa es digna sucesora de la tradición polifónica española del siglo XVII, especialmente por lo que se refiere a la práctica policoral, es, precisamente, la incorporación de elementos, recursos y formas de procedencia italiana lo que le confiere un aspecto realmente innovador. Esta circunstancia marcaría definitivamente el gusto en el entorno musical

de las capillas catedralicias que rigió a lo largo de su carrera.

El mismo Rabassa sería el promotor de una importante y definitiva reforma en la constitución de la capilla musical de la catedral de Sevilla durante su magisterio. En efecto, en septiembre de 1732 el cabildo hispalense instituiría seis nuevas plazas de instrumentistas supernumerarios "para el mejor concierto de la capilla de música de esta Santa Yglesia en los días más solemnes... Los cuatro han de ser violines y los dos violones, un contra y un violoncelo". Y, así, inmediatamente serían contratados los violinistas Pedro Dionisio de los Ríos, Manuel Portillo, Luis Harrer y Joseph Vázquez, además del violoncelo Joseph Fernández Grande y del contrabajo Lorenzo Martín Reinoso, quienes intervendrían junto al resto de la capilla de música en función de las necesidades y de la solemnidad litúrgica. Por entonces, la capilla de la catedral sevillana contaba con una plantilla estable que incluía entre doce y quince cantantes asalariados, además del tradicional grupo de bajones,

sacabuches, chirimías y cornetas. Completando la formación, habría que contar el conjunto formado por los dos grandes órganos del coro, cuya construcción había iniciado fray Domingo de Aguirre en 1724, al frente de los cuales se encontraba el organista mayor Joseph Muñoz de Montserrat, además de uno o dos organistas asistentes. La incorporación del grupo de instrumentos de cuerda vendría a suponer la adaptación de los recursos musicales de la capilla al gusto moderno y, como consecuencia, la progresiva supresión en las plazas de chirimía y corneta, completamente extintas cuando en 1740, siempre bajo el magisterio de Rabassa, se incorporan dos oboes y flauta travesera a la plantilla catedralicia.

Los cuadrantes de obligaciones establecidos para el conjunto de instrumentistas supernumerarios señalan, en concreto, la incorporación de dos violines, violoncelo y contrabajo para la interpretación del *Miserere* durante las Tienieblas del Miércoles y Jueves Santos, reservando la intervención del grupo

completo sólo para las celebraciones gloriosas. Según los ceremoniales de la época conservados en el archivo catedralicio sevillano, para la interpretación del *Miserere* estarían "repartidos los músicos en los órganos y púlpitos con la disposición que al maestro de capilla pareciere, atendiendo a la gravedad del tiempo y yglesia en que los oficios se celebran". Es el aparato y la teatralidad dentro del templo barroco.

No resulta ajeno al caso comentar aquí que la propia capilla de música de la catedral de Sevilla contó con la presencia ocasional de cantantes italianos. Es el caso de los tiples Justino Pirochi y Sebastián Nalduchi entre 1717 y 1720, de Andrés Guerri y de Carlos Signoretti, que cubren el periodo 1725-1756, así como del bajo Antonio Pecorari, entre 1727 y 1730. ¿Hasta qué punto no habría podido influir el gusto y habilidad de estos músicos en el estilo compositivo de Rabassa?

El *Miserere* de Pedro Rabassa que se ejecuta en esta grabación procede del Archivo de la

Catedral de Sevilla y lleva la fecha de 1741. Se trata de una composición a ocho voces, con dos violines y bajo continuo. Las voces se reparten entre un coro primero, formado por cuatro solistas, y los coros segundo y tercero, cada uno también a cuatro voces, que actuarían siempre al unísono pero desde diferentes puntos del templo. *Tutti* a 8 voces, *tutti* a 4, con y sin violines, dúos y arias con violines alternan en la obra, permitiendo una extraordinaria variedad dinámica entre cada una de las secciones.

La importancia de Pedro Rabassa en el panorama de la primera mitad del siglo XVIII queda de manifiesto por la amplia difusión que su obra adquirió, primero en el entorno valenciano y, más tarde, en la mayor parte de los centros musicales vinculados con el arzobispado hispalense e, incluso, en Guatemala y México. Este proceso de difusión no sólo resulta contemporáneo del periodo de actividad de Rabassa. En el archivo de la catedral de Cádiz, por ejemplo, se conservan copias de obras de Rabassa realizadas todavía

en los años 1780-1782. Coincide este momento con la prohibición impuesta de cantar villancicos en los maitines, hecho que obligó al acopio de "música devota" en latín para la capilla que los capitulares de Cádiz se apresuraron a solicitar al cabildo sevillano.

Precisamente de esta colección de obras conservadas en el Archivo de la Catedral de Cádiz se han seleccionado para esta grabación los motetes a 8 *Attendite populi, a la invención de la Santa Cruz*, y *Accepit Jesus calicem*, el cántico de completas a cinco voces con violines *Nunc dimittis* y la *sequencia a 4 y a 8 de los Dolores de Nuestra Señora o Stabat Mater*.

Resulta difícil determinar, sin embargo, hasta qué punto estas copias no incorporan determinadas adaptaciones a las necesidades de la capilla gaditana conforme a los originales de Rabassa, hoy desgraciadamente perdidos. En efecto, el motete *Attendite populi* presenta en el manuscrito instrumentos "soprepuestos", mientras que el *Stabat Mater* parece la

adaptación de una obra a 4 con bajo continuo con partes de *tutti* y *solí* alternas.

Por su parte, el motete *O vos omnes*, a cuatro voces con bajo continuo, procede del archivo de música de la antigua colegiata de Jerez de la Frontera. Ésta fue una institución profundamente influenciada por el centro hispalense, como lo demuestra la extensa colección de obras de maestros de capilla de Sevilla conservadas en su archivo. Este motete resulta ser, sin embargo, la única muestra de la exquisita música de Rabassa allí conservada.

Naturalmente, hablar de la música de Pedro Rabassa es hablar de un repertorio extraordinario pero absolutamente desconocido en el panorama actual. Queda pendiente,

incluso, la realización de un catálogo crítico que permita una comprensión integral de su obra conservada, por no hablar de una edición completa. Queda por acometer, por otra parte, el estudio de su obra teórica que, como un caso singular en el panorama español de su tiempo, Rabassa también nos legó. Su voluminosa *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música*, cuyo manuscrito data de hacia 1720, constituye un valioso documento para la comprensión de la música española en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII. Un periodo marcado por el deseo de innovación dentro de la tradición que la obra de Pedro Rabassa ejemplifica perfectamente.

Andrés Cea Galán



Pedro Rabassa (1683-1767)

Barcelona, Valencia and Seville are the three cities that marked the professional career of Pedro Rabassa. He was born in Barcelona in 1683, and grew up there as a choirboy in the cathedral, until he became a singer and harpist. These were the times of Francisco Valls, the author of the controversial *Scala Aretina* mass, whose influence was felt in Rabassa's later works as a composer. After a brief period at the cathedral of Vic, where he became chapel-master in 1713, he then spent from 1714 to 1724 in charge of the chapel of Valencia cathedral. His arrival in Seville in July 1724 was to be the start of a long and fruitful creative period which lasted at least until his retirement in September 1757. He never left Seville, and died there on 12 December 1767.

The work of Rabassa, whose catalogue includes over four hundred pieces, kept mainly in the archives of Valencia and Andalusia, is therefore contemporary of Johann Sebastian Bach, Georg Frederic Haendel and Georg

Telemann. He was also a contemporary of Domenico Scarlatti, who he very probably met in Seville when Scarlatti, accompanying María Bárbara de Braganza as a member of the retinue of Philip V and Isabel de Farnesio, lived in the city from 1728 to 1733. Curiously, Father Antonio Soler, in his *Llave de la modulación* of 1762, contemplated Rabassa's skill in modulation, comparing him with none other than Domenico Scarlatti.

Philip V and Isabel de Farnesio's special taste for Italian music and theatre would undoubtedly leave a profound mark on the taste of Seville. It is not in vain that the Royal Chapel, under Felipe Falconi and comprising mainly Italian singers and musicians, accompanied all of the operas, serenatas, dances and festivities that took place in the court during the four years of royal residence in the city. It is probable that Pedro Rabassa became familiar with Italian music in this period, though it was not his first experience of it. During his time in Barcelona, Rabassa would probably have come into contact with

the chapel of music of the Archduke Carlos, which was then under the Neapolitan Giuseppe Porsile and was also made up mainly of Italian musicians. In fact, Rabassa had composed *A la festiva noticia*, his first documented work, for the coronation of the Archduke in 1705.

Although it could be said that Pedro Rabassa's music is a worthy successor to the Spanish polyphonic tradition of the 17th century, especially as regards polychoral work, it is precisely the incorporation of elements, resources and forms of Italian origin that makes it really innovative. This circumstance was definitively to mark musical taste in the cathedral chapels that he led throughout his career.

Rabassa himself was to be the promoter of an important, definitive reform in the constitution of the chapel of music of the cathedral of Seville while he was master there. In September 1732, the chapter of Seville cathedral created six new positions for

supernumerary musicians "for the better concert of the chapel of music of this Holy Church on the most solemn days... Four shall be violins and the two violones, a contrabass and a violoncello". And so the violinists Pedro Dionisio de los Ríos, Manuel Portillo, Luis Harrer and Joseph Vázquez were immediately employed, as were the violoncellist Joseph Fernández Grande and the contrabassist Lorenzo Martín Reinoso, who would perform, together with the rest of the chapel of music, as required and in accordance with liturgical solemnity. By then, the chapel of Seville cathedral had a stable group of employees, including twelve or fifteen salaried singers, apart from the traditional bassoons, sackbuts, flageolets and cornets. To complete the group, there was the pair of large organs of the choir, whose construction has been started by Brother Domingo de Aguirre in 1724, and which were the responsibility of the head organist Joseph Muñoz de Montserrat, and one or two assistant organists. The incorporation of string instruments would suppose the adaptation of the chapel's musical resources to

modern musical taste and, in consequence, the gradual elimination of the flageolet and the cornet, which had completely disappeared when, in 1740, still with Rabassa as master, two oboes and a flute joined the cathedral's musicians.

The instructions and duties given to the group of supernumerary musicians specifically required the incorporation of two violins, a violoncello and a counterbass for the performance of the *Miserere* during Matins on the Wednesday and Thursday of Easter week, reserving the entire group only for the glorious celebrations. According to the ceremonials of the time, conserved in the archives of Seville cathedral, for the performance of the *Miserere* the musicians would be "in the organs and pulpits in the places that the chapel-master shall order, according to the gravity of the moment and church in which the service is held". This was pomp and theatricality in the baroque setting of the church. It is not irrelevant to comment here that the chapel of music at Seville cathedral also occasionally had

Italian singers, such as the sopranos Justino Pirochi and Sebastián Nalduchi between 1717 and 1720, Andrés Guerri and Carlos Signoretti, from 1725 to 1756, and the bass Antonio Pecorari, from 1727 to 1730. How far must the tastes and skill of these singers influenced Rabassa's style of composition?

Pedro Rabassa's *Miserere* in this recording comes from the Archive of the Cathedral of Seville and is dated 1741. It is a composition for eight voices, with two violins and basso continuo. The singers make up a first choir, with four soloists, and the second and third choirs, also four-part choirs, performing in unison at all times, but from different parts of the church. *Tutti* for 8 voices, *tutti* for 4, with and without violins, duos and arias with violins alternate in the work, allowing an extraordinary dynamic variety between each of the sections.

The importance of Pedro Rabassa in the musical panorama of the first half of the 18th century can clearly be seen from how widely

his music spread, firstly, in the Valencia area and later to most of the musical centres related to the archbishopric of Seville and even as far afield as Guatemala and Mexico. This spread of his work did not just occur during Rabassa's working lifetime. The Archive of the Cathedral of Cadiz, for example, holds copies of works of Rabassa written in 1780-1782. This period coincides with the prohibition on singing carols in matins, which led to the hoarding of "religious music" in Latin for the chapel which the chapter of Cadiz hastily requested from the Seville chapterhouse.

It is from precisely this collection of works conserved in the Archive of the Cathedral of Cadiz that the motets *Attendite populi*, *a la invención de la Santa Cruz*, and *Accepit Jesus calicem*, the compline canticle for five voices with violins *Nunc dimittis* and the *Sequencia a 4 y a 8 de los Dolores de Nuestra Señora* and *Stabat Mater* have been selected for this recording. It is difficult to say, however, to what extent these copies of Rabassa's originals, today unfortunately lost, incorporate certain

adjustments in order to adapt them to the needs of the Cadiz chapel. The manuscript of the motet *Attendite populi* has "superimposed" instruments, while the *Stabat Mater* seems to be an adaptation of a four-part work with basso continuo with alternate *tutti* and *solí* parts.

For its part, the motet *O vos omnes*, for four voices and basso continuo, comes from the music archive of the old collegiate church of Jerez de la Frontera, an institution profoundly influenced by Seville, as evidenced by the large collection of works by the Seville chapel-masters which are still held in its archive. This motet is, though, the only example of Rabassa's exquisite music which is kept there.

Naturally, to talk of the music of Pedro Rabassa is to talk of an extraordinary repertoire, but one which is completely unknown in today's music panorama. A critical catalogue that allows a comprehensive understanding of all his conserved work still

remains to be compiled, not to mention a complete edition. Another task which is pending is a study of the theoretical work which Rabassa left us, in a unique case for the Spanish music world of his time. His voluminous *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música*, whose manuscript dates from around 1720, is an essential document to understand

the passage of Spanish music through the 17th and 18th centuries, a period marked by the desire for innovation within tradition, of which Pedro Rabassa's work is a perfect example.

Andrés Cea Galán

Pedro Rabassa (1683-1767)

Barcelone, Valence et Séville sont les trois villes qui marquent l'itinéraire professionnel du maître Pedro Rabassa. Il naquit à Barcelone en 1683 et il y grandit comme *infantillo* ou enfant de chœur, de sa cathédrale jusqu'à devenir chanteur et harpiste. C'était l'époque du maître Francisco Valls, auteur de la *Scala Aretina*, messe controversée, dont l'influence se fait sentir dans les travaux ultérieurs de Rabassa comme compositeur. Après un bref passage par la cathédrale de Vic où il deviendra maître de chapelle en 1713, il prendra la direction de la chapelle de Valence entre 1714 et 1724. Son arrivée à Séville en juillet 1724 marquera le commencement d'une longue et féconde période de créativité qui se prolongera, au moins, jusqu'à sa retraite, en septembre 1757. Il ne quitterait plus Séville et y mourut le 12 décembre 1767.

La production de Rabassa comprend plus de quatre cents oeuvres, qui se trouvent principalement dans des archives de Valence et

d'Andalousie ; elle est donc rigoureusement contemporaine de celles de Jean-Sébastien Bach, Georg Friedrich Haendel, Georg Telemann ou Domenico Scarlatti. D'ailleurs il a certainement du rencontrer ce dernier à Séville lorsque celui-ci accompagnait Marie-Barbara de Bragance comme membre de la suite de Philippe V et d'Elisabeth Farnèse, et résida dans cette ville, entre 1728 et 1733. Curieusement, l'abbé Antonio Soler allait faire l'éloge, dans son livre *Llave de la modulación* de 1762, de l'habileté de Rabassa pour la modulation en le comparant, précisément, à Domenico Scarlatti.

La prédilection de Philippe V et d'Elisabeth de Farnèse pour la musique et le théâtre italien allait, sans nul doute, laisser une marque importante sur le goût des Sévillans. Ce n'est pas en vain, en effet, que la Chapelle royale, dirigée par Philippe Falconi et composée pour la plupart de chanteurs et d'instrumentistes italiens, ait accompagnée, pendant les quatre années du séjour royal dans la ville, autant d'opéras, de sérénades, danses et

fêtes qui se déroulaient à la cour. Il est probable que Pedro Rabassa se familiarisa, à cette occasion, avec la musique italienne, encore que ce n'était pas sa première expérience. En effet, l'on peut supposer que, pendant son séjour à Barcelone, Rabassa avait du établir quelque contact avec la chapelle de musique de l'archiduc Charles, qui était alors dirigée par le Napolitain Giuseppe Porsile et composée aussi, pour la plupart, de musiciens italiens. En fait, Rabassa avait composé *A la festiva noticia*, sa première oeuvre documentée, à l'occasion du couronnement de l'archiduc, en 1705.

Si l'on peut affirmer que la musique de Pedro Rabassa est un digne successeur de la tradition polyphonique du XVII^e siècle, notamment pour ce qui est de la pratique polychorale, c'est précisément l'introduction d'éléments, de ressources et formes de provenance italienne qui lui donnent un aspect vraiment innovateur. Ce fait allait définitivement façonner le goût musical des

chapelles de cathédrales qu'il a dirigées tout au long de sa carrière.

Rabassa lui-même allait être le promoteur d'une réforme importante et définitive pour la constitution de la chapelle musicale de la cathédrale de Séville lorsqu'il y fut maître. En effet, en septembre 1732, le chapitre de Séville allait créer six nouveaux postes d'instrumentistes surnuméraires « afin d'améliorer la chapelle de musique de cette Sainte Eglise les jours les plus solennels... Quatre seront des violons, deux des contrebassistes, un bassiste et un violoncelliste ». Donc, les violonistes Pedro Dionisio de los Ríos, Manuel Portillo, Luis Harrer y Joseph Vázquez, ainsi que le violoncelliste Joseph Fernández Grande et le contrebassiste Lorenzo Martín Reinoso, seraient immédiatement engagés, pour jouer avec le reste de la chapelle musicale selon les besoins et la solennité liturgique. A cette époque, la chapelle de la cathédrale de Séville avait un personnel stable qui se composait de douze ou parfois quinze chanteurs salariés,

outre le groupe traditionnel de bassonistes, de joueurs de trombone à coulisse, de flageolet et de cornet. Pour couronner le tout, il faut ajouter les deux grands orgues du choeur, dont frère Domingo de Aguirre avait commencé la construction en 1724, et que jouaient le grand organiste Joseph Muñoz de Montserrat, ainsi qu'un ou deux organistes assistants. L'ajout des instruments à cordes allait adapter les ressources musicales de la chapelle au goût moderne et signifierait, en conséquence, la suppression progressive du flageolet et du cornet, qui disparaîtraient tout à fait lorsqu'en 1740, toujours sous la direction de Rabassa, on allait introduire deux hautbois et une flute traversière à la troupe de la cathédrale.

Le tableau des obligations fixé pour l'ensemble des instrumentistes surnuméraires prévoit, notamment, l'engagement de deux violinistes, un violoncelliste et un contrebassiste pour l'interprétation du *Miserere* pendant les matines des mercredi et jeudi de Pâques, le groupe au complet ne devant intervenir que lors des célébrations glo-

rieuses. Selon les cérémoniaux de l'époque conservés dans les archives de la cathédrale de Séville, pour l'interprétation du *Miserere* « les musiciens seraient disposés près des orgues et pupitres selon l'ordre établi par le maître de chapelle, compte tenu de la gravité du moment et de l'église où se tiendraient les offices ». C'était l'apparat et la théâtralité dans le temple baroque.

Il convient de signaler ici que la chapelle musicale de la cathédrale de Séville eut, de temps à autre, des chanteurs italiens. C'est le cas des sopranos Justino Pirochi et Sebastián Nalduchi entre 1717 y 1720, d'Andrés Guerri et de Carlos Signoretti, de 1725 à 1756, ainsi que du bassoniste Antonio Pecorari, entre 1727 y 1730. Quel a pu être l'influence du goût et de l'habileté de ces musiciens sur le style de composition de Rabassa ?

Le *Miserere* de Pedro Rabassa qui est exécuté dans cet enregistrement provient des Archives de la cathédrale de Séville et date de 1741. il s'agit d'une composition à huit voix,

avec deux violons et une basse en continu. Le premier choeur est formé de quatre solistes, les deuxième et troisième choeurs comprennent chacun quatre chanteurs également et les voix chantent toujours à l'unisson mais depuis différents points du temple. *Tutti* à 8 voix, *tutti* à 4, avec et sans violons, duos et arias avec violons participent tour à tour dans cette oeuvre, et confèrent une variété dynamique extraordinaire à chacun des passages.

L'importance de Pedro Rabassa pendant la première moitié du XVIII^e siècle est mise en exergue par la grande diffusion de son oeuvre, d'abord dans la région de Valence puis, plus tard, dans la plupart des centres musicaux liés à l'archevêché de Séville et, même, au Guatemala et au Mexique. Cette diffusion ne se produit pas seulement durant la vie de Rabassa car, dans les archives de la cathédrale de Cadix, par exemple, l'on conserve des copies d'oeuvres de Rabassa réalisées au cours des années 1780-1782. A cette époque, il était interdit de chanter des chants de Noël pendant les matines, fait qui obligea à faire réserve de

« musique dévote » en latin pour la chapelle que les capitulaires de Cadix s'empressèrent de solliciter auprès du chapitre de Séville.

C'est précisément de cette collection d'oeuvres conservées dans les archives de la cathédrale de Séville qu'ont été sélectionnées pour cet enregistrement les motets à 8 *Attendite populi, a la invención de la Santa Cruz, et Accepit Jesus calicem*, le cantique de complies à cinq voix avec violons *Nunc dimittis* et la *seguencia a 4 y a 8 de los Dolores de Nuestra Señora* ou *Stabat Mater*. Il demeure, cependant, difficile de déterminer à quel point ces copies comprennent certaines adaptations pour les besoins de la chapelle de Cadix conformément aux originaux de Rabassa, aujourd'hui malheureusement disparus. En effet, le motet *Attendite populi* présente, dans le manuscrit, des instruments « superposés », tandis que le *Stabat Mater* semble l'adaptation d'une oeuvre à 4 avec basse en continu et des parties de *tutti et soli* en alternance. De son côté, le motet *O vos omnes*, à quatre voix avec basse en continu, provient des archives musi-

cales de l'ancienne collégiale de Jerez de la Frontera. Cette institution a subi une profonde influence du centre de Séville, comme le montre la vaste collection d'oeuvres de maîtres de chapelle de Séville qui sont conservées dans ses archives. Ce motet apparaît, toutefois, comme le seul exemple de l'exquise musique de Rabassa gardée dans ces lieux.

Naturellement, parler de la musique de Pedro Rabassa c'est parler d'un répertoire extraordinaire mais totalement inconnu dans le contexte actuel. Il faudrait, du reste, composer un catalogue critique, pour ne pas dire une édition complète, qui aiderait à comprendre l'intégralité de son oeuvre. Par ailleurs, il

conviendrait aussi d'étudier son oeuvre théorique que Rabassa nous a également léguée comme un cas singulier du panorama espagnol de son temps. Son volumineux manuel intitulé *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música*, dont le manuscrit date de 1720 à peu près, constitue un précieux document pour la compréhension de la musique espagnole aux XVII^e et XVIII^e siècles, période marquée par un désir d'innovation dans la tradition, dont l'oeuvre de Pedro Rabassa constitue un parfait exemple.

Andrés Cea Galán

Attendite Populi

Attendite populi.
Attendite Angeli,
et audite omnes gentes.
Attendite populi et audite omnes gentes,
hodie exultet ecclesia die laentur,
Angeli laentur.
Angeli, reserato misterio.
Attendite Angeli jubilate laetamini
clamate gentes.
Salve crux, Salve lignum,
Salve Ave spes unica. Salve

O Vos Omnes

O vos omnes qui transitis per viam,
attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus
quoniam vindeviavit me ut locutus est Dominus
in die irae furoris sui.

Nunc Dimitis

Nunc dimittis
Servum tuum Domine
secundum verbum tuum,
in pace
Quia viderunt oculi mei
salutare tuum
Quod parasti ante faciem
omnium populorum.
Lumen ad revelationem gentium
et gloriam plebis tuae Israel
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Accepit Jesus Calicem

Accepit Jesus calicem
post quae caenabit dicens.
Hic calix novum testamentum est in meo sanguine
Hoc facite in meam commemorationem memoria memorero
et tabescet in me anima mea.
Hoc facite in meam commemorationem.

Sequencia de Los Dolores de Ntra. Señora

Stabat Mater dolorosa juxta
crucem lacrimosa
dum pendebat filius qui ius animam gementem
Contristatam et dolentem
per transivit gladius
Pro peccatis sue gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum fac ut ardeat
cor meum in animando Christum Deum
ut sibi complaceam
Tui nati vulnerati tam dignati
pro me pati penas mecum divide
Fac me plagis vulnerati Cruce hac
nebriari ob amorem filii
Inflammatum et accensus per te Virgo sim defensum
in die iudicii.
Fac me cruce custodiri morte Christi premuniri
Confoveri gratia quando corpus morietur fac ut
animae donetur paradisi gloriam
Amen.

MISERERE

Christus Factus Est

Christus factus est
pronobis factus est
pronobis obediens
obediens usque ad mortem

Mortem Autem

Mortem autem Crucis

Miserere

Miserere
miserere mei Deus
secundum magnam
misericordiam tuam

Amplius

Amplius lavame
ab iniquitate lavame
ab iniquitate mea
et ab peccato
meo mundame

Tibi Soli Peccavi

Tibi soli peccavi
et malum coram te feci:
ut justificeris in sermonibus tuis
ut justificavi, peccavi
ut justificeris in sermonibus tuis et vincas,
cum judicaris in sermonibus tuis et vincas
judicaris, cum, judicaris et vincas

Ecce Enim

Ecce enim veritatem,
veritatem dilexisti,
incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti,
manifestasti mihi.

Audi Tui Meo

Audi tui meo dabis gaudium
et laetitiam
exultabunt ossa
et exultabunt ossam
et gaudium et laetitiam
exultabunt ossam humiliata

Cor Mundum Crea

Cor mundum crea in me Deus,
rectum innova,
in me Deus, et spiritum rectum innova,
in visceribus meis

Redde Mihi

Redde mihi laetitiam,
salutaris tui
Et spiritu principali,
confirmame .

Libera Me

Libera me,
de sanguinibus Deus
Deus salutis meae
et exultavit lingua mea,
justitiam tuam.

Quoniam

Quoniam si voluisses sacrificium
dedissem utique,
holocaustis non delectaberis

Benigne Fac

Benigne fac Domine
in bona voluntate,
tua Sion ut aedificentur muri Jerusale

Tunc Imponent

Tunc imponent,
super altare,
tuum vitulos .

Grabación realizada en la Iglesia del Hospital de Santiago
Úbeda. Diciembre de 2001

Transcripción y revisión de partituras: Andrés Cea Galan e Isabel Chías

Producción: José María Martín Valverde
Toma de sonido: Xavier Lagardère
Dirección Artística: Martin Compton
Desarrollo gráfico: Rodrigo Alarcón
Fotografía: Robert Nitram

© : Empresa Pública de Gestión
de Programas Culturales 2002
Depósito Legal: SE-2440-02